

На правах рукописи

Белоусова Елена Германовна

**СТИЛЕВАЯ ИНТЕНСИФИКАЦИЯ В РУССКОЙ ПРОЗЕ
РУБЕЖА 1920 – 1930-Х ГОДОВ**

Специальность 10.01.01. – русская литература

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Екатеринбург

2007

Работа выполнена на кафедре русской литературы XX века
ГОУ ВПО «Уральский государственный университет им. А.М. Горького»

Научный консультант:

доктор филологических наук, профессор **Эйдинова Виола Викторовна**

Официальные оппоненты:

доктор филологических наук, профессор **Абашева Марина Петровна,**

ГОУ ВПО «Пермский государственный педагогический университет»

доктор филологических наук, профессор **Пращерук Наталья Викторовна,**

ГОУ ВПО «Уральский государственный университет им. А.М. Горького»

доктор филологических наук, профессор **Шатин Юрий Васильевич,**

ГОУ ВПО «Новосибирский государственный педагогический университет»

Ведущая организация:

ГОУ ВПО «Российский государственный гуманитарный университет»

Защита состоится «30» октября 2007г. в ____ часов на заседании диссертационного совета Д 212.286.03 при ГОУ ВПО «Уральский государственный университет им. А.М. Горького»: 620083, Екатеринбург, К-83, пр. Ленина, 51, комната 248.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке
Уральского государственного университета им. А.М. Горького

Автореферат разослан «____» 2007 г.

Ученый секретарь диссертационного совета
доктор филологических наук, профессор

М.А. Литовская

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Предмет исследования реферируемой работы – явление стилевой интенсификации в русской прозе рубежа 1920-х – 1930-х годов.

Актуальность исследования стилевых процессов в русской литературе конца 1920-х – начала 1930-х годов диктуется необходимостью непредвзятого и более детального изучения стилового развития отечественной литературы первой трети XX века и тех стилевых «сдвигов», что определили его крайне неровный характер. Эта необходимость вызвана резким изменением как социально-культурных обстоятельств российской жизни, повернувшейся в конце XX столетия к проблемам существования конкретного человека, так и самой научной парадигмы, выдвинувшей на первый план иные подходы к изучаемому материалу. В частности, явное смещение интереса к индивидуальным способам формостроения, наблюдаемое во многих историко-литературных работах последних лет (В. Топорова, А. Жолковского, О. Сливичкой, Е. Толстой и др.), делает насущным изучение проблемы литературно-стилевой динамики с учетом не только внешних (исторических, социальных), но и внутренних импульсов, т.е. в ее обусловленности самой природой стиля.

Было бы преувеличением сказать, что литературоведение предшествующих лет данной проблемы не замечало и подобным поиском не занималось. Отечественная наука о литературе сделаны весьма ощутимые шаги по пути осмысления стилового феномена русской прозы 1920-х – 1930-х годов. Во-первых, ею выявлены типологические черты стилового развития отечественной литературы 1920-х годов (отметим в этой связи как наиболее фундаментальные работы Г. Белой, Н. Драгомирецкой, И. Белобровцевой, М. Чудаковой и др.), правда, практически без выхода в годы 1930-е и к прозе эмиграции; во-вторых, накоплен богатейший опыт рассмотрения творчества одного писателя в сопоставлении с произведениями другого, что акцентирует проблему стилевых «встреч» в изучении литературно-художественного

развития тех рубежных лет. Назовем здесь работы Е. Толстой, Е. Яблокова, Н. Корниенко, В. Заманской, В. Эйдиновой, Б. Аверина, С. Семеновы и многих других авторов.

И все же эти исследовательские «шаги» представляются достаточно осторожными, ибо локальное сопоставление отдельных текстов, осуществляемое (за редким исключением) на уровне отдельных компонентов их поэтики и в рамках какой-либо одной линии стилового развития (например, литературы абсурда), не может в полной мере раскрыть глубину и масштаб изучаемого явления. Нельзя не сказать и о явном дефиците работ, обращенных к эволюции индивидуальных стиливых форм художников рассматриваемого времени. Наиболее весомыми в этом плане являются работы Е. Тагера (о М. Горьком) Е. Мущенко (об А. Толстом), С. Давыдова (о В. Набокове), Н. Хрящевой и В. Эйдиновой (об А. Платонове).

Все выше сказанное позволяет утверждать, что выбранный в данном диссертационном исследовании подход, учитывающий опыт классической и современной науки, изучающей стиливые проблемы, опирается на новые принципы их исследования и тем существенно отличается от традиционных способов рассмотрения стилового состояния русской литературы конца 1920-х – начала 1930-х годов.

Материалом исследования в диссертации выступают романы И. Бунина «Жизнь Арсеньева» (1929-1933), В. Набокова «Защита Лужина» (1929), М. Горького «Жизнь Клима Самгина» (1925 - 1936) и А. Платонова «Счастливая Москва» (первые главы книги написаны в 1933 г.), являющие собой вершинные произведения отечественной литературы тех лет, взятой в различных ее срезам. Горький и Платонов – авторы, живущие в метрополии, но принадлежащие к контрастным линиям литературы – «официальной» (при всей неоднозначности творчества Горького) и «альтернативной», «другой» (В. Топоров). Бунин и Набоков – ярчайшие фигуры литературы русской эмиграции, не знающей радикального разделения на «официальную» и «неофициальную».

Кроме того, объектом пристального внимания диссертанта оказывается мемуарная и литературно-критическая проза этих авторов, а также художественные произведения, созданные ими в годы, предшествующие концу 1920-х – началу 1930-х годов.

Основная цель исследования - изучение стилевого движения наиболее «крупных» в эстетическом плане художников рубежа 1920-х – 1930-х годов, а через него - движения самой литературы этих лет, которое в стилевом отношении становится не только необычайно мощным, но и объединяющим, сближающим индивидуальные творческие пути.

В соответствии с поставленной целью в диссертации решается ряд конкретных **задач**:

1. выявление текстуальных «следов» стилевой интенсификации в литературе (главным образом – в прозе) конца 1920-х – начала 1930-х годов;
2. определение основных импульсов активизации формотворческих тенденций в литературе означенного периода;
3. исследование индивидуальных стилей особо значимых в литературном процессе той поры авторов – И. Бунина, В. Набокова, М. Горького, А. Платонова;
4. освоение специфических авторских речевых форм, интенсивно маркирующих стилевое состояние отечественной прозы рубежа 1920-х – 1930-х годов;
5. сопоставление ранних текстов И. Бунина, В. Набокова, М. Горького, А. Платонова с литературой предшествующего (рубеж XIX-XX вв.) периода.

Научная новизна настоящего исследования состоит в том, что в ней впервые представлен такой феномен литературно-художественного развития, как *стилевая интенсификация*, открывшаяся в русской прозе метрополии и эмиграции на рубеже 1920-х – 1930-х годов. Это особое состояние отечественной литературы рассматривается автором через динамику индивидуальных стилей И. Бунина, В. Набокова, М. Горького и А. Платонова, целенаправленно движущихся по пути особо явной, концентрированной

выраженности своей специфической художественной сущности от произведений более раннего периода к ключевому роману, созданному авторами в конце 1920-х – начале 1930-х годов. Выявлена в диссертации и одна из важнейших закономерностей литературно-художественного развития тех лет - типологическое схождение редчайших авторских стилей в высших точках их интенсивного внутреннего движения, знаменующее собой рождение нового и по-новому исполненного художественного зрения литературы.

В основе **метода** данного исследования лежит комплексный подход к творчеству изучаемых писателей, сочетающий в себе элементы историко-литературного, сравнительно-типологического и структурного анализа.

Методологическую основу диссертации составляют труды В. Жирмунского, Ю. Тынянова, Б. Эйхенбаума, М. Бахтина, А. Лосева, Р. Барта, а также работы А. Соколова, М. Гиршмана, В. Тюпы, В. Эйдиновой, разрабатывающие концепцию стиля как *основного художественного закона творчества писателя*, проявляющего себя в различных гранях создаваемой им формы, и раскрывающие такие магистральные аспекты стилевой проблематики, как «стиль и поэтика», «стиль и целостность художественного произведения», «структурно-пластическое устройство стиля».

Теоретическая значимость диссертации состоит в формировании и обосновании понятия «*стилевая интенсификация*», возникшего вследствие уточнения классического представления о природе стиля. Она рассматривается с учетом внутренней «энергии» стиля, обуславливающей его динамическое развертывание в сторону максимального заострения и выявления своей сущности.

Практическая значимость диссертационного исследования определяется тем, что представленное и обоснованное в нем понятие *стилевой интенсификации* может быть использовано для конкретно-аналитического и типологического изучения литературно-художественных текстов названного времени, а также текстов, рожденных в условиях других культурно-

исторических словов, предельно заостряющих антропологическую проблематику.

Результаты работы могут применяться при чтении вузовских курсов по истории русской литературы и в спецкурсах, обращенных к проблемам поэтики и стиля И. Бунина, В. Набокова, М. Горького, А. Платонова, которым в диссертации посвящены отдельные главы.

На защиту выносятся следующие положения:

1. *Стилевая интенсификация* – явление, наблюдаемое в развитии отечественной литературы (в первую очередь прозы) на рубеже 1920-х – 1930-х годов. Суть этого явления состоит в *предельной концентрированности и действенности формы*, не просто несущей в себе специфическое мировидение автора, но *максимально полно* его выражающей.

2. Катализатором этих процессов выступает антигуманистическое состояние мира, вызывающее эстетическое сопротивление литературы. И в литературе эмиграции, и в литературе метрополии особенно оно осуществляется самой формой, подчеркнуто индивидуальной, единственной в своем роде.

3. Феномен стилевой интенсификации наиболее мощно проявляется в творчестве выдающихся художников слова конца 1920-х – 1930-х годов – И. Бунина, В. Набокова, М. Горького, А. Платонова.

4. Созданные ими тексты открывают свой неповторимый художественный мир, сформированный уникальным развернувшимся в полную силу стилем автора: *«разводяще-сопрягающим»* стилем Бунина («Жизнь Арсеньева»); *«преломляюще-проникающим»* стилем Набокова («Защита Лужина»); *«антитетично-колеблющимся»* стилем Горького («Жизнь Клима Самгина»); *непрерывно нарастающим, градационным* стилем Платонова («Счастливая Москва»).

5. Важнейшей особенностью литературно-художественного развития на рубеже 1920-х - 1930-х годов является типологическое схождение глубоко оригинальных авторских стилей. Они сходятся в напряженном поиске

художественных форм, способных проникнуть в самые сокровенные глубины человеческой индивидуальности – изображаемой и изображающей.

6. Стилиевой опыт отечественной прозы конца 1920-х – начала 1930-х годов имеет существенное значение для литературы последующих десятилетий, в частности, для отечественной прозы конца 1990-х годов (Л. Петрушевская, В. Маканин, В. Пелевин и др.). Ее стилиевое самоопределение осуществляется в русле той же линии максимально заостренных, «предельных» в своей персональной окрашенности форм.

Апробация работы. Содержание диссертации отражено в 18 публикациях, в том числе в 1 монографии. Основные положения и результаты исследования были представлены в докладах на 5 конференциях, среди которых Дергачевские чтения «Русская литература: национальное развитие и региональные особенности» (Екатеринбург, 2004), Всероссийская научная конференция «Русская филология: язык – литература – культура» (Омск, 2004), Международная научная конференция «Литература в контексте современности» (Челябинск, 2005, 2007), Международная научная конференция «Малоизвестные страницы и новые концепции истории русской литературы XX века» (Москва, 2006), а также в выступлении на методологическом семинаре «Современная отечественная филология: новый взгляд» в Челябинском государственном университете в 2007 году.

Материалы диссертации использовались в учебных курсах «Введение в литературоведение» и «Теория литературы» на филологическом факультете Челябинского государственного университета.

Структура работы подчинена ее научной цели и задачам. Она состоит из введения, четырех глав, каждая из которых носит монографический характер, заключения и примечаний. При этом все четыре главы имеют сходное строение, что позволяет с наибольшей очевидностью показать уникальность стилей изучаемых художников, самобытность стилиевой траектории каждого из них и вместе с тем их типологическую сближенность.

Объем диссертации составляет 315 страниц. Библиографический список включает 201 наименование.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** аргументируется актуальность темы, формулируются цели и задачи исследования, дается историография проблемы. Здесь же обосновывается ключевое для данной работы понятие *стилевой интенсификации*, которое определяется нами как *активнейшая выраженность авторского сознания органичной для него специфической формой, предельно заостряющей свою сущность* (свой принцип, свою «художественную монотонию» - М. Мамардашвили).

Кроме того, во введении раскрывается своеобразие стилового состояния русской литературы рубежа 1920-х – 1930-х годов, отчетливо проступающее при ее сопоставлении с литературой начала 1920-х годов. В отличие от литературы первых послеоктябрьских лет, устремленной к существованию «всех» и «многих», что заставляет ее стилевые формы развиваться по пути максимального «растворения» голоса автора в «голосах» эпохи¹, литература второй половины 1920-х годов максимально сосредоточивается *на жизни индивидуального сознания – изображаемого и изображающего*. Выражая доминантное для искусства тех рубежных лет предчувствие смертельной опасности, нависшей над человеком, сопротивляясь «расчеловечиванию» мира (переживаемому в эмиграции не менее остро, чем в метрополии), она творит уникальные человеческие характеры и художественные миры, выявляющие специфическое стилевое бытие их авторов. В результате произведения, создаваемые русскими писателями метрополии и эмиграции в конце 1920-х – начале 1930-х годов, предстают явлениями усиленной, «удвоенной» *индивидуальности*. Ведь даже названия этих текстов зачастую не просто

¹ Драгомирецкая Н. В. Стилевые искания в ранней советской прозе // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Стил. Произведение. Литературное развитие. М., 1965. С.134.

включают в себя имя собственное, но подают его в предельно укрупненном виде: «Иван Москва» (1927) Б. Пильняка, «Труды и дни Свистонова» (1929) К. Вагинова, «Вечер у Клэр» (1929) Г. Газданова, «Защита Лужина» (1929) В. Набокова, «Жизнь Арсеньева» (1929-1933) И. Бунина, «Жизнь Клим Самгина» (1925 -1936) М. Горького, «Аполлон Безобразов» (1926-1932) Б. Поплавского, «Жизнь г-на де Мольера» (1932-1933) М. Булгакова и др.

Особенно мощно и впечатляюще это новое и по-новому исполненное художественное видение литературы рассматриваемого периода открывает себя в стилях выдающихся художников того времени – И. Бунина, В. Набокова, М. Горького, А. Платонова. Глубоко оригинальные, максимально активизирующие свой редкостный творческий инструментарий, они сходятся в своих неповторимых и вместе с тем - удивительно родственных реакциях на мир, демонстрируя принципиальное несогласие художника с физическим и духовным небытием человека.

Именно так - в схождении и расхождении индивидуальных стилевых форм - творится уникальный концептуально-стилевой строй русской прозы конца 1920-х – начала 1930-х годов, определяющий и основные контуры ее поэтики (образ героя более всего), и жанровый репертуар. Наиболее соответствующим ее подчеркнуто личностному духу и крайне беспокойному стилевому стоянию оказывается роман, чья «неготовая», разносторонняя структура особо направлена к «участи человека» (В. Белинский). Отсюда особое развитие в отечественной прозе тех лет (метрополии и эмиграции) получает роман-биография, роман, имеющий автобиографическую основу, и роман с ощутимо выраженной лирической природой.

Однако интенсивными стилевыми поисками отмечена далеко не вся русская проза рассматриваемого периода, а та ее ветвь (представленная текстами И. Бунина, В. Набокова, М. Осоргина, И. Шмелева, К. Вагинова, Д. Хармса, Л. Добычина и др.), которую В. Топоров называет «другой» прозой,

подчеркивая ее противоположность официально признанной и широко тиражируемой литературе тех лет².

Более того, развивая мысль Топорова о необычайно сложной литературной ситуации рубежа 1920-х – 1930-х годов, автор диссертации и в самой «другой прозе» выделяет две линии в соответствии с тем, как писатели осуществляют свою магистральную эстетическую установку на утверждение самоценности индивидуального сознания. Первая линия (восходящая к роману Е. Замятина «Мы» и далее «живущая» в текстах Л. Добычина, Д. Хармса, А. Платонова...) делает это посредством *«сдвинутых», «оборотных» стилевых форм*, выражающих авторское неприятие обезличенного мира опосредованно. Вторая линия (являющаяся в определенном смысле *«другой» «другой» прозой* и продолжающая традиции позднего Л.Толстого, А.Чехова, Л.Андреева) ценность и свободу человеческого «Я» утверждает *открыто и прямо*. К ней, главным образом, относится проза русской эмиграции – проза позднего И. Бунина, В. Набокова, М. Осоргина и других авторов.

Заключением этого раздела диссертации становится вывод о том, что, двигаясь различными творческими путями (соединяя опыт русской классики и авангарда начала XX века – говоря о человеке активной стилевой формой), русская литература рубежа 1920-х – 1930-х годов (прежде всего ее «альтернативная» линия) *нацеленно ищет способы интенсификации (заострения, кристаллизации) стилевых форм*, позволяющих ей с максимальной силой выразить свое повышенное экзистенциальное беспокойство.

В главе I («Разведение-сопряжение» - константы стилевой формы Бунина) рассматривается внутренняя динамика стиля Бунина, нацеленная на максимально полное, исчерпывающее, раскрытие его уникального - *сверхчувственного и антиномично-целостного* - художественного сознания.

² Топоров В.Н. Вступительное слово к «Второй прозе» // «Вторая проза». Русская проза 20-х - 30-х годов XX века. Тренто, 1995. С.18.

Лежащая в его основе бунинская способность необычайно остро ощущать катастрофическую полярность современного бытия и в то же время быть устремленным к соединению его крайностей как единосущных находит свое воплощение в единственно возможной для него художественной форме. Ее доминантный стилевой принцип определяется в диссертации как *принцип «сопряженной антитезы»*, предполагающий взаимное тяготение резко очерченных и укрупненных в своем противостоянии полюсов. Вырастая из непосредственных наблюдений автора диссертации за дневниковой и литературно-критической прозой Бунина (прежде всего, ее речевым строем), этот принцип сходным образом воспринимается и толкуется в целом ряде современных исследований, наиболее адекватных природе творчества писателя (Н. Николиной, Ю. Мальцева, Л. Колобаевой, М.Штерн, Н. Пращерук и особенно О. Сливичкой).

Означенный способ формирования мира весьма решительно заявляет о себе уже в рассказах Бунина 1890-1900 годов, ставших началом его стилевого самоопределения. Именно в них открываются доминантные черты бунинской поэтики: лирический способ освоения действительности, выявляющий ее конфликтную сложность и неоднозначность; встречное движение контрастных начал, резко очерченных в своей непохожести и одновременно в своей обращенности друг к другу; и, наконец, напряженнейшая многооттеночная контрастность бунинского слова. Уже тогда, в ранней прозе художника, его стиль зримо обнаруживает свою внутреннюю активность, заставляющую автора искать максимально утонченные и тут же - заостренные формы своего воплощения. Однако особо мощного звучания он достигает в «Жизни Арсеньева», чему в немалой степени способствует форма лирического романа, необычайно созвучная художественному сознанию Бунина, творящему не столько образ мира, сколько образ внутренней реакции личности на него.

Анализ стиля «Жизни Арсеньева», предпринятый во второй части первой главы, свидетельствует о том, что в высшей степени оригинальная бунинская картина мира окончательно приобретает здесь очертания *контрапунктного*,

полярно-целостного образования, предполагающего «*неслиянность и нераздельность*» природного – и человеческого, Всебытия – и отдельной экзистенции, прошлого – и настоящего, т.е. *всех возможных полюсов и пределов бытия*. Причем открывается эта диссонансно-гармоничная целостность мироздания, главным образом, в ощущениях и переживаниях героя, основанных на дихотомии «*приятия – неприятия*». Отсюда - и беспредельность романного топоса, устрашающая и восхищающая одновременно; и двойственная природа запахов – тяжелых и вместе с тем необычайно притягательных; и амбивалентность основных цветовых полюсов романа, и т.д.

Все эти и целый ряд других сторон переживаемого героем (а вместе с ним и автором) мира позволяют определить бунинский способ изображения реальности как *лирико-антиномичный*. Он говорит об удивительной созвучности стиля художника его крайне напряженной эпохе, а вместе с тем - и устремлениям современного ему (авангардного по своей сути) искусства, рожденного этим временем. В частности, в работе проводится параллель между стилевыми исканиями Бунина и музыкальным опытом И. Стравинского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, также направленными на создание нового, напряженно-полифонического звучания.

Особо акцентируется в диссертации мысль о том, что внутреннее состояние человека выступает в «Жизни Арсеньева» одновременно и в качестве предмета лирического изображения, и в качестве универсального механизма «разводяще-сопрягающего» стиля художника. Так, в душе героя с оксюморонной напряженностью совмещаются чувство *родства* со всем, что его окружает, и состояние *непреодолимого одиночества*. И каждое из них объемлет собою и сближает самые удаленные друг от друга, не укладывающиеся в один ряд предметы. Другим стилевым инструментом сопряжения различных граней бытия (времени настоящего и давно прошедшего, Всебытия и отдельной

человеческой жизни) в романе предстает память, точнее, прапамять³, внушающая человеку мысль о том, что его рождение не начало жизни, а продолжение ее.

В ходе дальнейшего исследования стилевой формы «Жизни Арсеньева» автор обнаруживает, что в отличие от малой прозы Бунина усиленное выражение в нем приобретает не «разводящая», а «сопрягающая» сторона его стиля, особенно зримо явленная художественным словом автора. Все активнее и решительнее – различными оксюморонными формами (от сдержанно редуцированных до максимально напряженных), синонимическими рядами оксюморонных эпитетов, предельно заостряющими основополагающую для Бунина идею «разъединенной соединенности» всего сущего; синтаксическими конструкциями с повторяющимися союзами и союзами присоединения, включающими в его поле зрения все новые и новые элементы (разные и по-разному переживаемые), – оно осуществляет сращение противоположных сторон и оценок жизни. Все чаще слово писателя фиксирует его сосредоточенность не на самих полюсах воспринимаемого человеком мира, а на *моменте их взаимоперехода*. Соответственно все большую эстетическую ценность для него приобретает *нечто третье*, вбирающее в себя свойства противостоящих предметов.

Параллельно с этим специфически конфликтным состоянием бунинского романа в его «пространстве» нарастает ощущение непроницаемости бытия, все более остро переживаемое героем и автором. Так, если в начале «Жизни Арсеньева» «таинственное» не вызывает отторжение героя, наоборот, притягивает его к себе, то по мере движения романа скрытая грань реальности все заметнее проявляет свою враждебность по отношению к человеку. В результате доминантным в тексте бунинского романа становится мотив *страшной тайны*, поражающей человеческую душу. И в то же время все увереннее и мощнее звучит в «Жизни Арсеньева» авторская вера в бесконечные

³ В подобном толковании мотива памяти мы идем вслед за Ю. Мальцевым (См.: Мальцев Ю. Иван Бунин. 1870-1953. Frankfurt / Main - Moskau, 1994. С. 8-26.).

возможности человеческого «Я», открывающего мир (внешний и внутренний) в ряде различных его сторон и тончайших промежуточных состояний.

Подводя итоги главы, автор говорит о том, что «Жизнь Арсеньева» является собой результат в высшей степени самобытного и непрерывного пути художника к своей стилевой «вершине». И хотя в романе разворачивается картина досоветского российского бытия, творимый Буниным образ индивидуального сознания, напряженно переживающего противоречивость мира, делает эту книгу одним из ярчайших явлений русской романистики рубежа 1920-х – 1930-х годов. Да и само интенсивное «восхождение» бунинского стиля, открывающегося в «Жизни Арсеньева» во всей своей полноте и мощи, сближает его с другими (лучшими!) романами тех лет, «охраняющими» самобытную человеческую личность и «строящими» своими стилевыми «голосами» единую русскую литературу.

В главе II («Преломляюще-проникающая природа стиля В. Набокова») та же целенаправленная устремленность стиля, движущегося по пути наиболее полной своей выраженности, рассматривается на материале творчества В. Набокова.

Исследователями неоднократно отмечалась необычайная сложность и многоуровневость художественных «конструкций» этого автора. Как правило, ее связывают либо с игровой природой творчества Набокова, сознательно дезориентирующего читателя (работы А. Мулярчика, А. Долинина, Ю. Апресяна, А. Люксембурга, М. Липовецкого, К. Проффера и др.); либо, наоборот, со способностью его искусства проявлять истину высшего порядка, скрывающуюся за внешним обликом вещей и явлений (работы В. Александрова, О. Сконечной, С. Давыдова, Б. Аверина и др.). Однако ни один из названных подходов не раскрывает подлинных глубин стилевого мышления Набокова. Возможно, это происходит потому, что набоковские тексты требуют не одного, а сразу нескольких «ключей», которые должны работать одновременно во всех «слоях» творимой им формы. Искать же их следует,

прежде всего, в самой личности В. Набокова и в соответствующем ее складу типу его художественного сознания.

В поисках этих «ключей» автор диссертации обращается к литературно-критической и мемуарной прозе Набокова, где он открыто позиционирует себя самым своим словом. Оно открывает и уникальный «преломляюще-проясняющий» характер набоковской поэтики, и ее основной организующий принцип – *принцип антиномичной многослойности*, предполагающий явную очерченность противоположностей, которые переходят одна в другую, проявляя и усиливая многомерную сущность изображаемого предмета.

Означенная выше специфическая природа набоковского стиля начинает проявлять себя еще в «Машеньке», где подчеркнутая антиномичность образно-языковых форм становится основным средством выявления «другой», закрытой, и вместе с тем принципиально значимой стороны передаваемого явления. Автор целенаправленно строит многослойный образ мира, в котором пространство обнаруживает тенденцию к углублению (особая роль в этом процессе отводится мотиву окна); где прошлое просвечивает сквозь настоящее или решительно вытесняет его, проявляя самое главное в авторской картине человеческого существования. При этом чаще всего в качестве *преломляюще-проявляющей призмы* (одного из самых устойчивых, стиливо и концептуально значимых, образов набоковского творчества) в «Машеньке» выступает память или сон.

Доминантную для набоковского формостроения устремленность к одной, «ведущей» черте или стороне передаваемой реальности отчетливо обнаруживает речевой строй его первого романа. В качестве его отличительных особенностей (наиболее заметных при сопоставлении со словесными свойствами «Жизни Арсеньева» Бунина) в диссертации отмечается необычайная подвижность набоковских антитез, обнаруживающих постоянные превращения одной противоположности (психологической, предметной, ситуативной) в другую, и активное использование автором «предельных» эпитетов, возводящих качество предмета в превосходную степень и тем самым

выделяющих его из общего ряда. Еще более действенным инструментом «преломляюще-проникающего» набоковского стиля оказываются синэстетические эпитеты, открывающие предмет сразу в нескольких его гранях, пронзенных необычайно острым взглядом автора. Немаловажную стилевую «работу» выполняют в слове Набокова и визуально-заостряющие метафоры. Представляя собой «намеренное встраивание внутрь одной ситуации какой-то другой, инородной», они, по словам М. Манеева, позволяют «увидеть первую ситуацию сквозь призму второй»⁴. Остается добавить, что такой призмой, смещающей привычные грани восприятия и в то же время проясняющей и усиливающей осязательные или слуховые ощущения человека, в прозе Набокова, начиная с его первого романа, как правило, становится зрительный образ.

Делая предварительный вывод о чрезвычайно активной «работе» стиля художника, направленного на наиболее полное воплощение своей специфической сути, диссертант отмечает, что она вполне отвечает тем формотворческим поискам, которыми во второй половине 1920-х годов были заняты ведущие практики и теоретики кино – С. Эйзенштейн, Д. Вертов, Б. Балаш. Основанием сказанного в работе предстает ряд буквальных совпадений ключевых как для набоковской эстетики, так и для киноэстетики тех рубежных лет положений: «кино как микроскоп», задача «послойного обнажения» изображаемого предмета и т.д.

Так же, как и в случае с Буниным, стиль набоковской прозы не претерпевает в своем развитии кардинальных изменений. Вместе с тем уже в «Защите Лужина» творческий потенциал художника резко возрастает, что приводит к существенному усложнению и заострению его стиля. Прежде всего, сама стилевая структура «антиномичной многослойности», сложившаяся в «Машеньке», преобразуется здесь в структуру *«антиномичной метаморфозы»*, проявляющую *бесконечные превращения* одной противоположности изображаемой реальности в другую.

⁴ Манеев М. Заметки о стиле Сирина // Логос. 1999. №11/12. С. 99.

Во всей своей определенности эта закономерность набоковского стиля возникает внутри самого текста писателя и проступает в самых различных его компонентах. Во-первых, она являет себя в художественном пространстве романа, содержащем в себе указание на какую-то иную реальность: его моделью выступает в тексте квартира Лужиных, комнаты которой раскрываются телескопом. Во-вторых, необычайная подвижность стилевой набоковской формы открывается в образе главного героя, воплощающем собой принципиальную для авторской концепции личности идею многосоставной ее сложности и неоднозначности. При этом в диссертации настойчиво проводится мысль о том, что стилевая самобытность художника заключается не просто в «многослойности» характера Лужина, но в «послойном обнажении» (осуществляемом посредством ряда резко очерченных антиномий - «внешнее / внутреннее», «детство / старость») человеческого «Я». В этом плане «Защита Лужина» В. Набокова существенно отличается не только от «Жизни Арсеньева» И. Бунина, но и, например, от романа Г. Газданова «Вечер у Клэр», тоже сосредоточенного на психологической изменчивости человека, которая передается не столь резким стилевым рисунком, как это демонстрирует «Защита Лужина» В. Набокова.

Однако более всего уникальное «многоярусное» стилевое «устройство» набоковского романа открывается в интенсивной стилевой «работе» художественного слова автора. Насквозь «просвечивающее» изображаемую картину мира, целенаправленно ведущее к *«последней, неделимой, твердой, сияющей точке»*⁵, оно вдруг «сворачивает» совсем «не туда», путает, уводит в сторону, открывая необычайную сложность жизни, разрушающей претензии человека на абсолютное знание, и одновременно – демонстрируя неустанные поиски автором самой сущностной и незыблемой основы бытия.

В этом плане своеобразной метафорой стилевой формы Набокова оказывается, с одной стороны, чтение *«по системе “реникса”»*⁶. Напомним, что

⁵ Набоков В. Собр. соч.: В 4т. М., 1990. Т. 4. С. 50.

⁶ Название этой «системы», как справедливо замечает Б. Аверин, отсылает читателя к «Трем сестрам» Чехова: «В какой-то семинарии учитель написал на сочинении «чепуха», а ученик прочел «реникса» - думал по латыни

именно так читают русскую надпись на открытке Лужина немцы, искренне полагающие, что перед ними латинские буквы, и абсолютно не понимающие ее смысла. С другой стороны, моделью набоковского стиля оказывается *мотив поиска путеводной тропинки*, который выступает в связке с *мотивом узнавания – неузнавания*, зримо проявляющим набоковский дар видеть в рассматриваемом явлении и «это», и одновременно совсем «другое». Так, зеркальность многочисленных повторов обнаруживает в «Защите Лужина» не только сходство, но и принципиальную разность соотносимых ситуаций, предметов и людей. Более того, даже один предмет в «многослойном» мире Набокова зачастую оказывается не похожим на себя в силу внезапно открывшихся новых его граней и свойств.

Наглядным подтверждением сказанного служит традиционно отмечаемая исследователями этого романа тема многогранности шахмат. Подчеркнем, что она приобретает в «Защите Лужина» особо заостренное стилевое звучание, поскольку шахматы изображаются здесь как явление многоуровневое, обладающее сложной *кристаллографической структурой*, которая описывается целым рядом явно, почти графически очерченных антиномий: «живое / неживое»; «абстрактное / конкретно-вещественное», «рациональное / иррациональное». И все они, подчиняясь основному стилевому принципу «Защиты Лужина» (закону «антиномичной метаморфозы»), обнаруживают «взаимооборачиваемость», переход одной противоположности в другую.

Далее в диссертации подробно исследуется система ключевых мотивов, особо существенных для стиля Набокова, сосредоточенного на магистральных состояниях человеческой личности и шире – реальности как таковой. Имея вид универсальных бинарных оппозиций («хаос / порядок», «сон / явь», «свет / тьма», «дух / плоть» и др.), они с особой очевидностью проявляют многослойную стилевую структуру «Защиты Лужина», несущую в себе семантику бесконечной сложности и многомерности человеческого бытия.

написано». (См.: Аверин Б.В. Дар Мнемзины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб., 2003. С. 281.)

Ведь каждый раз новое состояние мира вызревает внутри состояния предыдущего, прорываясь наружу и вновь уступая натиску только что «отодвинувшихся» ситуаций – «хаоса», «тьмы», «плоти», опутывающих человека мнимыми очертаниями «порядка», «света» и «духа».

Так, шахматный мир – иллюзорный, но отличающийся особой стройностью и упорядоченностью – прорывается сквозь достоверную реальность, нечеткую и неструктурированную. Но при этом он вдруг обнаруживает свою оборотную, иррациональную сторону, притягательную и одновременно губительную для человека.

Еще более сложные, почти бесконечные, метаморфозы «переживает» в «Защите Лужина» антиномичный мотив «свет / тьма». Его интенсивное движение в тексте романа (в очень сокращенном виде) можно представить следующим образом. Сначала оппозиция «тьма / свет», коррелирующая у Набокова с оппозицией «внешнее / «внутреннее», предельно заостряется и выстраивается по вертикали. Затем «свет», бьющий из глубины, переходит в новое свое состояние – становится «блеском», означающим высшую точку развития творческого дара Лужина. А несколько позже в романе возникает образ «ложного» (искусственного) блеска, связанный с пошлым миром русской эмиграции, который далее сменяет образ «крошечной тьмы» – именно в этот цвет в момент поединка с Туратти окрашиваются для Лужина «шахматные бездны». Так, исходная набоковская оппозиция переворачивается и переосмысливается, тем более что и «свет» во второй части романа тоже выступает уже как атрибут мира внешнего.

Казалось бы, с этого момента противостояние внешнего и внутреннего миров как контраст света и тьмы сохраняет свою устойчивость до конца романа. Но в мире Набокова никакая очевидность не является достоверностью, ведь чем глубже познается бытие, тем отчетливее проявляется в нем присутствие чего-то другого, внезапного и неожиданного. Не случайно финал романа обнаруживает еще один резкий сдвиг, еще одну парадоксальную метаморфозу рассматриваемого мотива: убегая от теней своей прежней

шахматной жизни, Лужин вырывается из окна залитой светом ванной комнаты в «черную ночь», которая тут же приобретает знакомые ему черно-белые очертания.

Кроме того, в качестве отражающих друг друга зеркал, до бесконечности углубляющих изображаемую автором реальность, в диссертации рассматриваются полюса живого и неживого.

В главе III («Подвижная антитеза как модель стиля М. Горького») рассматривается еще один специфический вариант стилевой интенсификации, наблюдаемый в русской прозе на рубеже 1920-х - 1930-х годов. Он открывается в романе М. Горького «Жизнь Клима Самгина», явившем собой итог труднейших поисков художником «иной» формы, наиболее адекватной уникальному типу его личности – поражающе конфликтной (не только в целом, но и каждой своей «крайности») и при этом невероятно изменчивой. Формы, способной одновременно со всей полнотой и достоверностью передать невероятную сложность и неустойчивость современной автору действительности, иными словами, ее немыслимую «пестроту» и «спутанность».

В общих своих чертах «новая» стилевая форма Горького складывается в его рассказах 1922-1924 годов, которые сам автор считал своеобразной «школой письма», необходимой для работы над главной книгой его жизни – «Жизнью Клима Самгина». Именно здесь формируется горьковский *принцип подвижной, «колеблющейся» антитетичности*, обнаруживающий стремление художника уйти от жестко-антиномичной картины мира, разрядив ее множеством разнообразных контрастов и переливами спорящих начал. Решительно заявив о себе как о стилевой доминанте, названный принцип пронизывает и подчиняет себе поэтику горьковских рассказов во всех ее срезам и компонентах. Это и хронотопические образы, обнаруживающие причудливое сплетение двух достаточно явно выраженных в тексте полюсов (как правило, «верха» и «низа»). Это и звуковой образ творимой автором реальности,

подчеркнуто нестройный, стремящийся оформиться в некое эстетическое целое, но разрушающий его изнутри. Это и цветовая палитра горьковских рассказов, отличающаяся особой вариативностью и неустойчивостью цвета.

Еще ярче своеобразие «антитетично-подвижной» стилевой формы «нового» Горького проступает в изображении человека. Трагическое смешение несогласующихся между собой начал и устремлений, составляющее сущностную основу современной автору личности, утратившей определенность своего «Я», а вместе с тем и устойчивость своего существования, активнее всего открывает в горьковских текстах система ключевых мотивов. В качестве таковых в работе рассматриваются мотив *многоликости*, возникающий в рассказах о художниках («Репетиция», «Рассказ об одном романе») и принципиально расходящийся со сходным по своей сути бунинским мотивом *многолюдства*; мотив «шаткости» и особенно - «непритертости», являющий собой концептуальное ядро «Караморы» - одного из самых показательных для обновленного художнического видения Горького рассказов. Названный мотив нарастает в тексте по принципу восходящей градации. Включаясь в текст «Караморы», мы видим, как герой обнаруживает в себе присутствие двух несовпадающих друг с другом людей; затем к этой враждующей паре присоединяется третий, еще больше разжигающий их вражду. Далее говорится, что их уже четверо и все они «*не в ладу друг с другом*». И, наконец, в финале рассказа возникает метафорическое уподобление Петра Каразова *своре собак*, рвущейся и бегущей *во все стороны*, предельно заостряющее авторскую мысль о «разорванно-спутанном» сознании современного человека.

Таким образом, в оригинальном видении и формотворении Горького уже в начале 1920-х годов окружающая его действительность предстает во всей своей трагической неупорядоченности и дисгармоничности, гораздо более очевидной и мучительной для человека, чем та, что открывается, например, в бунинской прозе этих лет. И эту ее глубинную сущность (так же, как и у Бунина или Набокова) особенно зримо акцентирует в тексте само слово писателя – антитетичное по своей природе и вместе с тем стремящееся уйти от

явного несопряжения граней изображаемой реальности, сблизить ее противоположные полюса.

Авторская тактика «словесного компромисса» реализуется в речевом строе рассказов 1922-1924 годов с помощью многочисленных вводных слов и контекстуальных антонимов, растушевывающих резкость противопоставлений; с помощью «разрядки» противоположных полюсов, ослабляющей накал их отношений, но не разрывающей их связи. Например, пространство между смысловыми полюсами («безобразное» / «приятное», и даже «светлое») в описании внешности отшельника Горький сокращает за счет «переходных» свойств - «уродливые глаза смотрят ласково», «мягкое обилие морщин» и т.п. «Колеблущуюся» природу горьковского слова, нацеленного на варьирование и «взаимоперетекание» множественных противоречий реальности, со всей очевидностью проявляет и лексика с семантикой перехода, и союзы («или», «в то же время»), особенно двойные – «не столько..., сколько...», «не то..., не то...». И каждая из этих словесных форм обнаруживает собственно горьковский стилевой способ творения мира - способ создания сложнейших по своей внутренней противоречивости «узлов», «сложений», «полемических звучаний», выражающих самое разное состояние мира и человека тех переходных лет.

Максимально полное и сильное свое воплощение обновленное творческое видение Горького получает в романе «Жизнь Клима Самгина». Складываваясь в результате взаимодействия противонаправленных стиливых тенденций («определенности» – и «неопределенности», «собирания» - и «разрушения»), структура горьковского стиля, с одной стороны, здесь существенно усложняется, но с другой – максимально открывается и проясняется. Она становится предельно обнаженной в своей разнонаправленности и подвижности.

Наиболее ярко это «возросшее» качество горьковского стиля, «работающего» контрастными и одновременно «перетекающими» одна в другую формами, проступает в образе индивидуального сознания,

изображаемого автором как безусловный центр мира «Жизни Клима Самгина». Художник целенаправленно нагнетает ощущение неопределенности и неоднозначности Самгина, возникающее в читательском восприятии героя и открывающее его чрезвычайно непростую человеческую природу, возможностей которой Горький вовсе не скрывает. И в то же время он безжалостно разоблачает неявное, постоянно прячущееся самгинское «Я», обнажает сущностное «ядро» его личности (точнее, его отсутствие) – бесплодную пустоту и абсолютное равнодушие к жизни. И основным инструментом, осуществляющим это бесконечное погружение в изображаемое явление, оказывается стилевая форма Горького, невероятно сложная и гибкая. Прежде всего – это ряд резко контрастных и в то же время взаимооборачивающихся мотивов: «закрытости» и – «явленности», «исключительности» и – «стертости», «оригинальности» и – «банальности». Коррелируя с мотивом «кажимости», «выдуманности» (практически всеми горькововедами он справедливо отмечается в качестве одного из основополагающих мотивов в тексте «Жизни Клима Самгина»), они существенно уточняют представление о природе горьковского героя и о стиле художника в целом.

Другой способ проникновения в самые сокровенные глубины человеческой индивидуальности являет собой в «Жизни Клима Самгина» повтор ключевых слов («путаница», «бессвязность» и «между»), составляющих «экзистенциальный код» (М. Кундера) героя и выражающих суть его экзистенциальной проблематики⁷.

Особая двойственность стилевой формы Горького, выделяющая ее в ряду стилевых форм, творимых в конце 1920-х – 1930-х годов другими авторами, не менее интенсивно обнаруживает себя и в образной системе романа. Параллельно с образом главного героя, являющим собой множество противоположных и спорящих друг с другом начал, в тексте «Жизни Клима

⁷См.: Кундера М. Искусство романа // Русская литература XX века: направления и течения. Екатеринбург, 2000. С.11.

Самгина» возникает бесконечная вереница «раздерганных» и «развинченных» персонажей (Владимир Лютов, Алина Телепнева, революционерка Татьяна Гогина, тайный агент полиции Митрофанов, дьякон и многие другие). Зеркально отражаясь во внутреннем мире Самгина, они не только сопрягаются с ним, но и резко отталкиваются от него, т.е. выступают в роли и двойников, и антагонистов одновременно. В этом аспекте в диссертации подробно рассматриваются такие пары персонажей, как «Самгин – Кутузов», «Самгин – Дронов», «Самгин – Тагильский», «Самгин – Безбедов».

Существенные изменения претерпевает в «Жизни Клим Самгина» и творимый автором образ мира. Беспредельно широкий, подчеркнуто неоднородный и в высшей степени конфликтный, он предстает уже не столько во взаимопереходах «верха» и «низа», «статики» и «динамики», сколько в *колебательном* (по принципу «встреча – отталкивание») движении разновеликих романских граней - малого, внутреннего, личного - и большого, внешнего, всеобщего; самгинского - и авторского миров.

Основанием столь сложной романной «архитектуры» выступает образ Клим Самгина, выбранный Горьким на роль героя-медиума. Его сверхнаблюдательность, умноженная на внутреннюю пустоту (свидетельствующую, помимо всего прочего, об элементарной неспособности наполнить увиденное личным содержанием), позволяют Климу, несмотря на крайнюю субъективированность изображения, свойственную подобного рода романским структурам, создать вполне достоверный и в определенной мере даже «независимый» от него самого образ мира⁸. А это значит, что «Жизнь Клим Самгина» отражает мировосприятие не только героя, но в немалой степени и самого автора. И все же подлинно авторская картина мира, проступающая в тексте сквозь «полотно жизни», творимое Самгиным, с ним гораздо больше расходится, чем сходится. В изображении Горького мир предстает и в его бесконечно возрастающей сложности, и в подлинном

⁸ См. об этом подробнее: Сухих С.И. «Жизнь Клим Самгина» в контексте мировоззренческих и художественных исканий М. Горького: Автореф. дис. ... доктора филол. наук. Екатеринбург, 1993. С. 26-33.

богатстве. Он принципиально многогранен и вызывает самые разные, но непременно сильные чувства – от категорического неприятия, до восхищения, в то время как в восприятии Клим жизнь бедна, скучна и удручающе однообразна.

Причем самым существенным в горьковском видении мира, активнее всего выражаемом в тексте словом повествователя, оказывается идея его разнонаправленного и безостановочного движения, открывающегося в непредсказуемых и трудно осваиваемых человеческим сознанием формах.

Невероятно ускорившийся темп бытия особенно ощутим в последней книге горьковского романа, где само повествование все более насыщается глагольными образованиями с семантикой движения, да и движение не просто нарастает, а ширится и полнится, вовлекая в свою орбиту все сущее на земле – людей, предметы, природные силы ... И только Клим Самгин выпадает из этого стремительно несущегося потока всеобщей жизни, оказываясь где-то «рядом», «сбоку», «около» него, пытаясь или отстраниться, или убежать, спрятаться от наступающей на его «Я» и по сути враждебной ему живой стихии жизни.

И вновь горьковская поэтика, последовательно уходящая в «Жизни Клим Самгина» от назидательности и категоричности суждений, решительно проявляет свой новаторский голос. Ведь даже пассивность героя, совершенно неприемлемую для Горького – человека, Горький – художник воспринимает неоднозначно. Не случайно особую стилевую и смысловую значимость в четвертой книге «Жизни Клим Самгина» приобретают такие слова-концепты, как «самооборона» и «мимо», обнажающие суть состояния героя и суть авторской позиции. Позиции, невероятно сложной, вбирающей в себя и понимание, и соучастие, и сострадание художника своему герою, но более всего – категорическое неприятие его жизни, уклоняющейся от деятельного существования человека, сторонящейся огромного людского мира, стихийно, но страстно и настойчиво создающего свою историю.

И, конечно же, уникальное, по-особому многоаспектное (совмещающее противоположные сущности и явления), горьковское восприятие мира

реализует в тексте «Жизни Клим Самгина» само слово художника. Сохраняя свою «подвижно-диссонансную» природу, отчетливо обозначившуюся еще в рассказах 1920-х годов, оно становится более сложным, вбирая в себя не просто различные, но и резко конфликтующие между собой речевые потоки. Наиболее значимыми в этом словесном конгломерате, безусловно, являются слово Самгина («внутреннее» - о себе самом и «внешнее» - о мире) и сопровождающее его слово повествователя. Именно оно оказывается в «Жизни Клим Самгина» главным «орудийным средством» (О. Мандельштам), с помощью которого художник «внедряет» в текст свое «Я», а творимая им стилевая форма - свои «исполнительские замыслы-приказы»⁹. Не случайно именно в слове повествователя наиболее отчетливо обнаруживает себя *глубинная полемичность* горьковского слова – соглашающегося с жизнью Самгина и одновременно отрицающего сами ее основания. Апогеем этого мощно нарастающего неприятия Горьким своего героя становится финал романа, где Самгин утрачивает не только свое лицо, но и сам человеческий статус, уподобляясь «*грязному мешку*», наполненному «*мелкими вещами*», и даже - «*мешку костей*»¹⁰.

В итоге третьей главы говорится о том, что полемическая стилевая структура «Жизни Клим Самгина» даже на фоне таких подчеркнуто сложных стиливых структур, как бунинская («Жизнь Арсеньева») или набоковская («Защита Лужина»), выглядит сверхсложной и при этом удивительно гибкой. Вместе с тем горьковская стилевая форма открывает свои огромные возможности в плане исследования человеческой личности, даже такой, как Самгин, ушедший от всего высокого и лучшего в себе.

В IV главе реферируемой диссертации («**”Связь” и “предел” как структурные основания стиля А. Платонова**») предметом рассмотрения становится стилевая форма А. Платонова, которая в процессе мощного ее

⁹ Мандельштам. О. Разговор о Данте // Мандельштам О. Собр. соч.: В 3т. М., 1991. Т.2. С.363-364.

¹⁰ Горький М. Собр. соч.: В. 25т. М., 1975. Т. 24. С. 587.

нарастания обретаёт все новые и новые возможности для проявления своей эстетической сущности.

Самобытный стиль А. Платонова достаточно явственно заявляет о себе с самых первых шагов художника, т.е. уже в начале 1920-х годов. Его структура, открывающаяся в тех или иных своих аспектах в работах С. Бочарова, В. Свительского, Е. Толстой, Н. Корниенко, Е. Яблокова, Л. Фоменко, М. Дмитриховской, В. Эйдиновой, определившей её как «*структуру связей (сопряжений, сообщений, прикосновений)*»¹¹, оказывается удивительно созвучной самому типу платоновского сознания - не только «*соучастного*», как чаще всего трактуют его природу исследователи, но и «*катастрофического*». Это означает, что самые различные и даже несовместимые явления современной ему жизни художник объёмлет своим сердцем, не просто активно включаясь во все происходящее в мире, но и необычайно сильно переживая его как часть собственной жизни.

Подобное представление о сути платоновской творческой личности складывается в результате анализа дневниковой и публицистической прозы писателя 1920-х – 1930-х годов, прежде всего, её речевого строя. Ведь свое специфическое «чувствование мира» Платонов «показывает не с помощью языка, а *через язык*»¹². А самое главное, это представление об его индивидуальности существенным образом углубляет традиционные представления и о стиле художника, открывая в нём *другую*, неразрывно связанную с первой («связующей») и во многом вытекающую из неё, черту. Речь идёт о необычайно *драматической*, более того, *откровенно нарастающей* в этом своем драматизме сущности платоновского стиля.

Таким образом, стиль Платонова осмысливается в данной диссертации как *стиль, максимально устремленный к контактам и связям* и открывающий в этой своей устремленности *труднейший характер движения человека навстречу другому* (миру или человеку), движения, которое требует от него

¹¹ См.: Эйдинова В.В. К творческой биографии А. Платонова (по страницам газетных и журнальных публикаций писателя 1918-1925 годов) // Вопросы литературы. 1978. №3. С.213-228.

¹² Дмитриховская М.А. Язык и мирозерцание А. Платонова: Автореф. дис. ... доктора филол. наук. М., 1999. С. 3.

«напряжения высших сил». Отсюда - столь характерные уже для раннего Платонова мотив «родства», проявляющий неразрывно-тесное и невероятно страстное отношение автора к миру; а вместе с тем - мотивы мучительности рождения новой жизни и трудного взаимопревращения явлений, существенно раздвигающие структуру его стиля благодаря акцентированию уже не только «связующего», но и «предельного» его качества.

Обнаруженная в публицистике начала 1920-х годов ориентированность платоновского стиля на драматически-сопрягающее осмысление действительности с присущим ему напором проявляет себя и в его рассказовой прозе тех лет, причем в самых различных аспектах ее поэтики. Например – в пространственно-временной организации платоновских текстов, где сопрягаются противоположные полюса: малое - и бесконечно большое, абсолютный верх - и низ, далекое прошлое - и современность. К тому же исследование хронотопических образов открывает далее еще одну «ноту» чрезвычайно сложного, «симфонического» по характеру и мощи своего звучания, стиля Платонова. Обнаруживается, что жизнь интересует художника не только в *крайнем ее проявлении*, но и в *максимальной полноте ее осуществления, предельной исчерпанности*. Поэтому в его рассказах нередко начало жизни совпадает с ее концом, а герой выступает *странником*, осуществляющим не столько перемещение в мире, сколько его «*собираение*» в *свою душу*¹³. При этом и сам платоновский герой раскрывается автором как парадоксальное, шокирующе-конфликтное психологическое единство. Это единство, точнее, предельная «полнота» человеческого «Я», как, впрочем, и окружающего его мира, целенаправленно «строится» художественным словом Платонова, акцентирующим самые различные, а главное - невероятно трудно рождающиеся моменты связи или взаимоустремленности конфликтующих жизненных начал.

¹³ Яблоков Е. О типологии персонажей А. Платонова // «Страна философов» А. Платонова: проблемы творчества. М., 1994. С.201.

Наиболее действенными в этом плане оказываются платоновские оксюморонные формулы, представляющие собой странное («разрывающее» себя изнутри!) соединение элементов, принадлежащих к различным языковым планам. Как правило, они имеют вид сплава «высокого» и «низкого», который в невозможности своего осуществления воспринимается почти как «безумный». В синтаксическом же строе ранних рассказов Платонова явно обнаруживается сверхактивное использование градаций. Взятые вместе эти и целый ряд других словесных форм придают платоновскому повествованию крайне «накаленное» звучание.

Развивая мысль о том, что стилевая интенсификация, наблюдаемая в русской прозе рубежа 1920-х – 1930-х годов, стимулируется целым рядом факторов, в том числе и фактором культурным, автор реферируемой диссертации выявляет удивительную созвучность платоновского мира художественным мирам, творимым в это время русскими художниками-авангардистами - К. Малевичем, П. Филоновым, М. Шагалом. Более всего их сближает человеческая истовость, безмерность выражения чувств, получившая воплощение в соответствующей (у каждого своей) «предельной» форме.

Оставаясь верным своей «драматически-сопрягающей» природе, стиль Платонова в дальнейшем сверхактивном движении решительно открывает новые, оборотные свои стороны и возможности. Эта неожиданная и в то же время удивительная знакомая структура платоновского стиля обнаруживает себя в романе «Счастливая Москва» как «*структура подмены*» (*подмененной, ложной связи*)¹⁴. И выражает она принципиально иной, но по-прежнему звучащий на самой высокой платоновской ноте пафос - пафос искалеченных, аномальных проявлений мира и человека.

Сначала авторское негативное отношение к изображаемой действительности высвечивается в компонентах творимой им формы полузакрыто и почти неявно. Ее многоцветная реальность, благодаря

¹⁴ См.: Эйдинова В.В. О структурно-пластической природе стиля («подмена» как стилевая структура «Счастливой Москвы» Андрея Платонова) // XX век. Литература. Стиль. Екатеринбург, 1998. Вып. 3. С. 7-19.

удвоенным, «утяжеленным» платоновским эпитетам, вызывает ощущение не гармонии, а затаенной угрозы; голоса, составляющие ее симфоническое звучание, оказываются не в состоянии «согласиться» друг с другом; мотивы многолюдства и тесноты несут в себе двойную семантику, означая идею родственной и в то же время затрудненной близости, и т.д.

Наиболее показателен в этом плане образ самой Москвы Честновой, являющей собой не только *предел сердечности* (безграничной любви к миру, вплоть до полного растворения в нем), но и *предел бессердечности*, поскольку такие свойства, как регулярность, отчетливость, ровность, нагнетаемые автором при описании мощного сердцебиения героини, по существу являются совершенно чуждыми человеческой (особенно юношеской) природе.

По мере разворачивания повествования эта оборотная сторона мира проступает в «Счастливой Москве» все более и более решительно, а драматический поворот платоновского стиля - все более и более откровенно, достигая, наконец, свой предельной явленности. В результате исконная платоновская *поэтика драматических связей* обнаруживает себя как *поэтика мнимых связей*, открывающая трагическую (неустранимую) противоречивость и несобранность бытия.

Этот сокровенный пафос платоновской формы сказывается в самых различных («больших» и «малых») ее компонентах, в частности, в мотиве пустоты, который нарастает в тесте «Счастливой Москвы» параллельно с мотивом многолюдства и тесноты; а также - в целом ряде других метаморфоз, творящих образ деформированной, потерявшей себя действительности. Разнозвучный голос бытия сменяется молчанием, что для Платонова равносильно смерти; яркие цвета, символизирующие радость и энергию новой жизни, вытесняются группой цветообозначений (серый, блеклый, белый и - черный, темный), несущих в себе семантику «антижизни» (как определяет ее Л. Фоменко¹⁵). В художественном пространстве платоновского романа мощное

¹⁵ Фоменко Л. П. Краски и звуки «Счастливой Москвы» // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 1999. Вып. 3. С. 179.

действие центростремительной силы¹⁶, собирающей воедино всевозможные его грани и сферы, встречает мощное противодействие со стороны силы центробежной, целенаправленно разрушающей это единство.

Таким образом, самой жизнью своего стиля Платонов отвергает мир, в котором особенное, индивидуально-личностное начало вытесняется началом общим, отвлеченным, государственно-социалистическим. Основным инструментом, выполняющим это основное художественное «задание» автора в «Счастливой Москве», является его слово, акцентирующее бесконечные «подмены» и «замены», в том числе и полную замену части целым (В. Эйдинова определяет ее как «обратную синекдоху»¹⁷), наблюдаемую в самом названии романа. Оно открывает страшное крушение и опустошение человеческой души в условиях современной автору российской действительности и острейшее переживание им этой трагедии.

«Заключение» диссертации обобщает итоги и перспективы исследования.

В диссертации раскрывается феномен *стилевой интенсификации*, проявившийся в русской прозе рубежа 1920-х – 1930-х годов, которые предстают в истории отечественной литературы периодом активнейшего ее стилового развития и решительного обновления. Катализатором этих процессов выступает и сама природа художественного стиля, заряженного мощной творческой энергией, и драматическое состояние мира (мира советской реальности этих лет в первую очередь), вызывающее в душе художников метрополии и эмиграции чувство острейшего беспокойства за судьбу личности. Именно это повышенное экзистенциальное беспокойство заставляет литературу

¹⁶ Аналогичную мысль мы находим у Е. Яблокова. Однако если исследователь действие центростремительной силы в художественном пространстве романа видит исключительно как «*стягивание*» его «*в одну точку*», как движение *с периферии в центр* «ойкумены» (См.: Яблоков Е. Счастье и несчастье Москвы («Московские» сюжеты у А. Платонова и Б.Пильняка) // «Страна философов» Андрея Платонова. М., 1995. Вып.2. С.225.), то нам оно представляется более универсальным, «собирающим» не только «центр» и «окраину», но также «верх» и «низ», «внешнее» и «внутреннее», «малое» и «вселенское». Кроме того, в нашем представлении, сопряжение мучительно трудно сходящихся и несходящихся жизненных сфер не предполагает в мире Платонова подчинения одного другому. Важна именно родственная устремленность их друг к другу.

¹⁷ Эйдинова В.В. О структурно-пластической природе стиля («подмена» как стиливая структура «Счастливой Москвы» Андрея Платонова). С. 10.

той конфликтной эпохи сопротивляться атмосфере все более усиливающейся индивидуально-личностной несвободы. Сопротивляться самим укрупнением и заострением индивидуальных авторских стилей, целенаправленно движущихся по пути максимального раскрытия специфического, присущего именно этому художнику, видения мира.

В работе показывается, что наиболее зримо феномен стилевой интенсификации проявляется в творчестве «больших» художников, наделенных способностью не только безошибочно улавливать «голос» своего времени, но и всей полнотой своего творческого дара откликаться на его зов. И действительно, каждый из анализируемых в диссертации романов («Жизнь Арсеньева» И. Бунина, «Защита Лужина» В. Набокова, «Жизнь Клима Самгина» М. Горького и «Счастливая Москва» А. Платонова) обнаруживает свое неповторимое стилевое «устройство», рожденное уникальной художнической волей его создателя и максимально раскрывающее глубинные основы его человеческой и творческой индивидуальности. «Жизнь Арсеньева» являет собой максимально созвучную бунинскому мироощущению стилевую форму *«разведения-сопряжения»*; «Защита Лужина» – органичную уникальному художническому зрению Набокова форму *«антиномичной метаморфозы»*; «Жизнь Клима Самгина» - адекватную невероятно сложному и неустойчивому «составу» горьковского «Я» *«колеблющуюся»* стилевую форму; «Счастливая Москва» - единственно возможную для необычайно страстного переживания мира Платоновым *форму «связи» и «предела»*.

Подобное стилевое прочтение *вершинных* (как в плане в плане явленности в них авторского миропонимания, так и в плане их эстетической ценности) произведений отечественной прозы конца 1920-х – начала 1930-х годов открывает возможность осмысления закономерностей стилевой динамики литературы того времени в целом. Она проявляет себя в пульсирующем движении – *схождении и расхождении* - индивидуальных стилевых форм, которые, сохраняя свою исключительность, оказываются удивительно

родственными друг другу в своих специфических реакциях на мир, утрачивающий человеческую доминанту.

И Бунин, и Набоков, и Платонов, и Горький сходятся в напряженном поиске форм, *максимально, исчерпывающе* раскрывающих неповторимость человеческой личности и одновременно – уникальность авторского способа творения ее самобытного мира. Каждый из исследуемых в диссертации художников создает *свою «крайнюю» форму* погружения в глубины человеческой индивидуальности и ее творческого конструирования. Так, бунинская форма осмысления реальности складывается как предельно утонченная и вместе с тем чрезвычайно напряженная; набоковская – как подчеркнуто «графичная» и виртуозно выстроенная; горьковская – как неустанно переходящая в изображаемом явлении или состоянии от одной крайности к другой; и, наконец, платоновская – как форма высочайшего напряжения, кульминации, «последней черты».

Идея совершенно особенным и в высшей степени проявленным стилевым путем, каждый из рассматриваемых авторов коррелирует друг с другом, отвечая на первостепенное для русской прозы конца 1920-х – начала 1930-х годов ожидание максимального проникновения в мир личности. Сверхкрупненное и одновременно сверханалитическое ее изображение само по себе становится декларацией высочайшей ценности человеческого «Я».

Стилевые схождения романной прозы изучаемых авторов открываются и в том особом («сопротивляющемся») экзистенциальном пафосе *отчаяния-надежды*, которым оказывается «заряжена» русская проза данного периода. Эта настроенность делает ее поистине уникальной, отчетливо различимой на фоне не только предшествующей, но и современной ей литературы, в том числе – на фоне европейской экзистенциальной прозы рассматриваемого времени.

Таким образом, осуществленное в диссертации исследование явления *стилевой интенсификации*, раскрываемого в ходе анализа русской прозы, созданной в контексте катастрофического времени рубежа 1920-х – 1930-х годов, позволяет оценить важность ее стилового опыта для дальнейшего

развития русской словесности. В частности, для отечественной прозы и 1960-х - 1970-х годов (Ю. Трифонов, В. Распутин, ...), и 1990-х годов (Л. Петрушевская, В. Маканин, В. Пелевин, ...), чье стилевое самоопределение ощущается в русле эстетической линии максимально заостренных, «предельных» в своей персональной окрашенности форм.

Последний вывод дает возможность для осознания научной значимости самого аспекта стилевой интенсификации как чрезвычайно продуктивного для изучения и динамической сущности стиля, и общих закономерностей стилового движения всей русской литературы XX века, состоящего в чередовании этапов стилевых «подъемов» и стилевых «спадов». Если первые выражаются в формах максимально «укрупненных» (с их видимой «кристаллизацией», предельной выраженностью внутренней индивидуально-творческой энергии), чья функция – функция энергичного стилового обновления литературы, совершающегося в условиях того или иного (соответствующего этому художественному преобразованию) времени, то вторые отмечены формами «успокоенными» и направлены они, наоборот, на сохранность стилевых структур.

ОСНОВНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Статьи, опубликованные в ведущих рецензируемых научных журналах и изданиях

1. Принцип «сдвига» как стилевая доминанта «Защиты Лужина» В. Набокова // Вестник Воронежского государственного университета. Сер. Филология. Журналистика. 2004. №1. С.8-13.
2. О композиционном своеобразии романа В. Набокова «Защита Лужина» // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. Сер.3. Филология. 2005. Вып.3. С. 197-203.
3. Своеобразие художественного мира «Жизни Клима Самгина»: к вопросу об «антитетично-подвижном» способе формотворения М. Горького //

Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. 2007. №1. С.18-27.

4. «...Чувствовать, любить, ненавидеть...» О поэтике «Жизни Арсеньева» И.А. Бунина // Русская речь. 2007. №1. С.30-37.
5. Стиливая интенсификация в русской прозе рубежа 1920 – 1930-х гг. // Известия Уральского государственного университета. 2007. №49. Вып.13. С. 248-256.

Монография

Русская проза рубежа 1920 – 1930-х годов: кристаллизация стиля (И. Бунин, В. Набоков, М. Горький, А. Платонов). Челябинск: Челябинский государственный университет, 2007. 272с.

Другие публикации

1. «Мерцающая» поэтика романа В. Набокова «Машенька» // Проблемы изучения литературы: исторические, культурологические, теоретические и методические подходы: Сб. науч. трудов. Челябинск, 2004. Вып. 6. С.56 - 64.
2. От личности автора к его стилевой формуле (на материале дневниковой и мемуарной прозы И. Бунина) // Вестник Академии Российских энциклопедий. 2004. № 2. С.70-73.
3. Стилевой анализ рассказа И. Бунина «На хуторе» // Проблемы изучения литературы: исторические, культурологические, теоретические и методические подходы: Сб. науч. трудов. Челябинск, 2004. Вып. 6. С.50-56.
4. «Колеблющаяся антитетичность» как стилеобразующий принцип в рассказах М. Горького 1922-1924 годов // Литература в контексте современности: материалы II Международной науч. конф. Челябинск, 25-26 февр. 2005 г.: В 2ч. Челябинск, 2005. Ч.1. С. 123-127.
5. Об индивидуально-личностных основаниях «нового» стиля М. Горького (на материале эпистолярной и литературно-критической прозы писателя 20-х годов) // Проблемы изучения литературы: исторические,

культурологические, теоретические и методические подходы: Сб. науч. трудов. Челябинск, 2005. Вып. 7. С.98-107.

6. О природе стиля В. Набокова // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. 2005. №1. С.28-36.
7. «Антиномично-многослойный» принцип художественного мышления В. Набокова и его воплощение в образной системе романа «Защита Лужина» // *Lingua mobilis*. 2006. №3. С. 6-13.
8. «Диссонансная гармония» стилевой формы романа И. Бунина «Жизнь Арсеньева» // Дергачевские чтения – 2004: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Материалы международн. науч. конференции. Екатеринбург, 2006. С. 173-176.
9. Проблема «экзистенциального кода» Клим Самгина (к вопросу о стилевом своеобразии творчества М. Горького 20 - 30-х годов) // Малоизвестные страницы и новые концепции истории русской литературы XX века: материалы Международной научной конференции. Москва, МГОУ, 27-28 июня 2005 г. Вып.3. Ч.2.: Русская литература в России XX века. М., 2006. С. 69-72.
10. Рассказы И. Бунина 1890 – 1900-х годов: начало стилевого самоопределения художника // Проблемы изучения литературы: исторические, культурологические, теоретические и методические подходы: Сб. науч. трудов. Челябинск, 2006. Вып.VIII. С.26-33.
11. Слово Платонова как основной инструмент его стиля (на материале ранней публицистической и художественной прозы писателя) // *Lingua mobilis*. 2006. №2. С.6-15.
12. Образ человека и его стилевое воплощение в русской прозе рубежа 1920-х – 1930-х годов // Литература в контексте современности: материалы III Международн. научно-методич. конференции (Челябинск, 15-16 мая 2007 г.). Челябинск, 2007. С.96-101.